



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "nic nie jest z życia wykluczone" - o tomie "Bóg miodu" Grażyny Zambrzyckiej

Author: Bożena Szałasta-Rogowska

Citation style: Szałasta-Rogowska Bożena. (2014). "nic nie jest z życia wykluczone" - o tomie "Bóg miodu" Grażyny Zambrzyckiej. W: B. Nowacka, B. Szałast-Rogowska (red.), "Literatura polska obu Ameryk : studia i szkice. Ser. 1" (S. 183-200). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bożena Szałasta-Rogowska

Uniwersytet Śląski

„nic nie jest z życia wykluczone” — o tomie *Bóg miodu* Grażyny Zambrzyckiej

„Pisarz podróżnik pisze swą książkę po drodze, poeta zabiera ją w podróż ze sobą”¹ — mówiła Grażyna Zambrzycka w Olsztynie podczas promocji swojego najnowszego tomiku poetyckiego *Bóg miodu*. *Notatnik jukatański*, akcentując w ten sposób odwrócenie tradycyjnych relacji przyczynowo-skutkowych. To nie odbyta podróż bowiem owocuje tu poetyckim sprawozdaniem, ale poezja czy nawet nie do końca uświadomiony zamysł poetycki inicjuje peregrynację, w czasie której się konstituuje, ucieleśnia w dziele wywiedzionym z wielorakich, często subiektywnych źródeł: indywidualnej pamięci, zinterioryzowanej tradycji czy kultury, snu, osobowości, wyobraźni oraz odmienności i świeżości epistemologicznej odwiedzanych miejsc². Światy te (bo przecież nie tylko prosto pojmowana rzeczywistość) są wówczas wielką księgą wymagającą uważnej lektury, a podróż staje się niejako katalizatorem drzemiącej w twórcy poezji.

¹ *Nie jesteśmy emigrantami*. Rozmowa Grażyny Zambrzyckiej z Ewą Mazgal. „Gazeta Olsztyńska”. Pozyskano z: <http://gazetaolsztyńska.pl/117185,Nie-jestesmy-emigrantami.html> (25.10.2012).

² Na jeszcze inne źródła poezji Zambrzyckiej zwraca uwagę Zbigniew Chojnowski: „swoje wiersze Zambrzycka wysupłuje z autobiografii, krajobrazu przyrodniczego, a najchętniej z pamięci kulturowej (głównie Biblii), pragnąc przez nią umocować w słowie — przecież kruche, ulotne, zdaje się: przezroczyście dla innych — mimo że mocno odczute przeraźliwe doznanie świata; ma ono charakter zmysłowo-duchowy, niekiedy bliskie jest ekstazie. Nie darmo poetka z lubością przyzywa imiona proroków biblijnych i mitologicznych, a także magię szamańskich praktyk”. Z. CHOJNOWSKI: *Olsztyńscy emigranci*. W: IDEM: *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych*. Olsztyn 2002, s. 153. Jeszcze inaczej pisze na ten temat Wojciech Kudyba: „wiersze Grażyny Zambrzyckiej wypełnia żywioł opowieści i nie da się ich objąć jednym wejrzeniem, pochwyć w nagłym błysku zrozumienia. [...] mają w sobie bowiem coś kołyszącego, jakiś tajemniczy, wewnętrzny rytm podróżnego spokoju. [...] Długi oddech tych wierszy rozwija się także dzięki postawie kontemplacyjnego zapatrzenia w istnienie, rodzi się z zachwyty nad wielobarwnością i wielokształtnością świata. [...] Teksty pełne osobliwej czułości wobec istnienia. Wiersze wypełnione intensywnym doświadczeniem cudowności i tajemnicy bycia”. W. KUDYBA: *Długa opowieść morza*. „Topos” 2003, nr 4—5, s. 247.

*Bóg miodu. Notatnik jukatański*³ to siódmy z kolei (wcześniej ukazały się między innymi debiutanckie *Wiersze i pieśni*, a także *Litery dla Safony* czy *Portret z lustrem w tle*⁴) tomik poetycki autorki urodzonej w 1956 roku w Olsztynie, a od 1981 roku mieszkającej wraz z mężem Andrzejem Brakonieckim (malarzem) w Vancouver w Kanadzie, gdzie Zambrzycka pracuje jako nauczycielka muzyki.

Poezja pisarki z Brytyjskiej Kolumbii cieszy się coraz większym uznaniem krytyki, akcentującej różnorodne cechy tej propozycji twórczej. I tak, na przykład Zbigniew Chojnowski argumentuje, że „Poezja Grażyny Zambrzyckiej [...] opiera się na swoistym paradoksie: szuka oddalenia, ukrycia, aby widzieć dokładniej i lepiej sprawy człowieka. [...] Poetka zresztą szuka takiego sposobu patrzenia, który uświetniłby życie, pomógł odsłonić jego wartość, urodę, realność. Można to nazwać zdobywaniem się na perspektywę metafizyczną”⁵. Leszek Szaruga z kolei podkreśla fakt, że to „manifestacja klasycystyczna, momentami nieco manieryczna, wszakże nie nużąca. [...] Uderza [badacza — B.S.R.] zwłaszcza wynalazczość formalna, w szczególności wirtuozeria w posługiwaniu się rymem oraz asonansem, także w budowie stroficznej”⁶. Krzysztof Lisowski natomiast zapytuje: „Co odrębność tej poetki konstituuje? Przede wszystkim bogactwo szczegółu przekładające się na intensywność wizji, spokrewnienie erudycji z »pamiętnikiem naturalisty« [...] I nie jest to żaden klasycyzm w wersji nowo- czy ponowoczesnej, ale relacja o »sobie«, ubrana w czyjeś — jakoś przecież znane i zrozumiałe — mity czy losy, w które wpisane są czysto ludzkie, odwieczne reakcje i relacje”⁷. Dariusz Muszer zaś dopowiada: „Trudne wiersze, niecodzienne, gęste od symboli, symbolików, archetypów, obrazów i skojarzeń, często niezwykle oryginalnych; czasem gorzko, czasem ironicznie, czasem lirycznie — niezwykle misternie utkane. [...] Grażyna Zambrzycka jest nie tylko barbarzyńcą, lecz również poganką i szamanką”⁸.

³ G. ZAMBRZYCKA: *Bóg miodu. Notatnik jukatański*. Toronto—Rzeszów [Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie—Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”] 2011. Wszystkie cytaty pochodzące z tego tomiku opatruję skrótem BM, podając numer strony, na której zamieszczony jest cytowany wiersz.

⁴ Twórczość Grażyny Zambrzyckiej można przedstawić chronologicznie — tytułami kolejnych tomików: *Wiersze i pieśni*. Olsztyn [Wydawnictwo „Decora”] 1993; *Opowiedzieć jeszcze raz*. Vancouver [West Coast Reproduction Centre] 1995; *Litery dla Safony i inne wiersze*. Olsztyn [Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Olsztynie] 2002; *Karmelitanka. Wieniec*. Berlin—Toronto [Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie] 2003; *Godzina w katedrze. Studium*. Toronto [Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie] 2008; *Portret z lustrem w tle*. Sopot [Towarzystwo Przyjaciół Sopotu] 2010, i w końcu omawiany *Bóg miodu* z 2011 roku.

⁵ Z. CHOJNOWSKI: *Olsztyńscy emigranci...*, s. 153.

⁶ L. SZARUGA: *Świat poetycki (XXI)*. „Zeszyty Literackie” 2003, nr 2, s. 155.

⁷ K. LISOWSKI: *Podróżowanie przez mity*. „Nowe Książki” 2003, nr 1, s. 67.

⁸ D. MUSZER: *Syrena w koszuli Dejaniry*. „Topos” 1996, nr 3, s. 93.

Twórczość ta doceniana jest także ostatnio przez kapituły przyznające nagrody literackie⁹. Na przykład w 2010 roku Fundacja Władysława i Nelli Turzańskich uhonorowała Zambrzycką nagrodą za szczególne osiągnięcia w dziedzinie kultury polskiej za lata 2007–2009; argumentowała wybór następująco: „Grażyna Zambrzycka wyróżniona została za twórczość poetycką należącą do najciekawszych zjawisk literatury polskiej na kontynencie amerykańskim. Jej oryginalna wyobraźnia czerpiąca z nieprzebranego rezerwuaru inspiracji, jakim jest kultura, w sensie artystycznym tworzy świat rozpoznawalny i własny. Będąc mistycznym opisem rzeczywistości, poezja ta jest jednocześnie intrygującym artystycznie dialogiem z nieprzeniknioną tajemnicą ludzkiej egzystencji. Unikając aktualnych mód, poetka tworzy prywatną mitologię, ukazuje sugestywny obraz widzialnego świata i fascynująco oddaje wrażliwe wnętrze podmiotu lirycznego”¹⁰.

Tomik Grażyny Zambrzyckiej *Bóg miodu. Notatnik jukatański*, składający się z 23 wierszy, został wydany w 2011 roku w koedycji Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie i Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza”, ma więc podwójną lokalizację: Toronto—Rzeszów.

Podtytuł zbioru *Notatnik jukatański*, implikując skojarzenie z poręcznym zeszytem, w którym zapisujemy najważniejsze spostrzeżenia, sugeruje jednocześnie notowanie wierszy niemal na gorąco, w drodze, pod wpływem kolejno odkrywanych atrakcji podróży. Ów fortel poetycki ma wciągnąć czytelnika w świat kultury i przyrody Jukatanu — meksykańskiego półwyspu, będącego kolebką Majów — starożytnej grupy Indian ludów środkowoamerykańskich, która w okresie od IV wieku p.n.e. do XVI wieku n.e. stworzyła wysoko rozwiniętą cywilizację. Jednym z patronów tej cywilizacji był tytułowy Bóg miodu. Odbiorca podąża za głosem podmiotu tomu, niby przewodniczki, która nie aspiruje jednak do roli profesjonalnego *cicerone*, zgłębia wyłącznie fascynujące ją elementy świata Majów, pozostając w pozycji oczarowanej turystki, która chce zaanektować dla swego wnętrza jak najwięcej cennych dóbr. Zaprojektowany w tomie interlokutor ma zanurzyć się w zbiorze poetyckich „notatek”, będących subiektywnym, selektywnym zapisem, pewnego rodzaju bazą, która może, a nawet powinna zostać rozwinięta. Podtytuł zbioru daje więc do zrozumienia, że mamy do czynienia z wyborem najciekawszych momentów szeroko rozumianej peregrynacji, swoistym planem, który należy wypełnić treścią, zakłada też oczywiście, że nie wszystko zostało ujęte w ramy literatury.

⁹ W 1993 roku w konkursie o Nagrodę Poetycką im. Kazimierzy Hłakowiczówny na najlepszy poetycki książkowy debiut roku Grażyna Zambrzycka otrzymała wyróżnienie za tomik *Wiersze i pieśni*.

¹⁰ Nagrody Fundacji Turzańskich za lata 2007–2009. Pozyskano z: http://www.gazetazagazeta.com/artman/publish/article_27681.shtml (25.10.2012).

Relacja podróżnicza ujawniająca się w tomie nie ma ambicji obiektywnego, encyklopedycznego raportu (co nie oznacza, że mamy do czynienia z konfabulacją czy mijaniem się z prawdą historyczną), jest prześiąkniętą indywidualizmem kreacją literacką, osadzoną jednakże na mocnym gruncie kultury Majów i w meksykańskim krajobrazie. Symulowana naoczność i notatkowa fragmentaryczność wizji nie skutkuje też w przestrzeni tomiku chaosem. *Bóg miodu* to z rozmysłem skomponowana książka, okalana niejako swoistą ramą kompozycyjną — wierszem wstępnym pełniącym funkcję poetyckiej kładki pomiędzy przestrzenią znaną i oswojoną a nowym światem wrażeń jukatańskich oraz końcowym akordem domykającym tę zapewne rzeczywistą (można się tego jedynie domyślać czy doszukiwać potwierdzenia tego faktu w biografii autorki, na kartach tomiku nie ma bowiem na to twardych dowodów), a na pewno duchową *Droge meksykańską*.

Otwierający tomik *Nocny lot*, tytułem nawiązujący do książki Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, traktującej o wielkim osiągnięciu człowieka, jakim było przekroczenie bariery ciemności w lotnictwie, to poetycki meldunek z podróży samolotem, którego „szczupłe ciało / [...] / wkręca się w mrok / karaibów” (BM, s. 5), pozostawiając za sobą „dwie stałe” jaśniejące na firmamencie — „wenus i jowisz”, planety gwarantujące ustalony porządek świata. Ta liryczna uwertura zapowiada smaki i jakość rozpoczynającego się właśnie wojażu. „Umysł przeczuwa / czarno-zielone / okręgi z nefrytu / zasłonięty półprzezroczystą kalką / kalendarz / geometryczne zwierzęta / noc w policzalnych trybach / glify z pulsującą wewnątrz / krwią” (BM, s. 5) — rozum zawładnięty podręcznikową, niepełną, bo „półprzezroczystą kalką”, wiedzą na temat przestrzeni, która jest celem lotu, zdaje się przewidywać konieczność kapitulacji racjonalizmu w obliczu nowego, egzotycznego wyzwania. Dycho-
tomia jasności (blask Wenus i Jowisza) oraz ciemności (mrok Karaibów, noc „w policzalnych trybach”) zostaje w przestrzeni wiersza dopełniona antytezą współczesnej cywilizacji pseudonimowanej oksymoronicznym obrazem „szczupłego ciała maszyny” oraz zaskakująco stanowiącej tu jedność tajemniczej natury i zaszyfrowanej kultury Jukatanu, będącej jak „glify z pulsującą wewnątrz / krwią”, jak postać małego tragarza „maya”, jak „hieroglif” wymagający odczytania.

I właśnie egzegeza nowej przestrzeni i jej kultury oraz własnego wnętrza zderzanego z nimi obiema zdaje się praprzyczyną, owym aktywizatorem tomu *Bóg miodu*. Stąd też epistemologia i kwestia tożsamości jako jedna z podstawowych ingrediencji tej genezy wysuwają się na czoło poruszanych w książce zagadnień. Dopełnieniem procesów poznawczych jest utrwalanie samego toku noczy oraz jej rezultatów, dlatego też nie mniej istotne są tu wątki autotematyczne czy zabiegi poetyckie mające na celu uwiedzenie czytelnika, „zarażenie” go własną pasją.

Zasada „widzę i opisuję”, choć niebawem często wykorzystywana w to-
mie i konieczna na początkowym etapie poznania, nie stanowi, jak się okazuje,
najistotniejszego i najwartościowszego źródła wiedzy. Wszak od czegoś trzeba
zacząć, więc z reporterską niemal pieczołowitością opisowi poddawana zostaje
prawie cała czy cała (oczywiście ze świadomością nierealności takiego holi-
stycznego ujęcia) otaczająca rzeczywistość, między innymi ludzie, krajobrazy,
przyroda, pożywienie, najzwyklejsze plażowanie, obyczaje, ale też nieprzeciętne
zabytki architektury, często okrutne rytuały religijne czy mitologia majańska.
Obrazy zmieniają się jak w kalejdoskopie, przenikają się i uzupełniają, tworząc
nową jakość, na przykład poetycką kontaminację wizerunku przyrody i archi-
tektury w wierszu *Iguana*:

Gruz
o czerwonych oczach
kostka
piramidy
zakute w zbroję
niemowlę niewinnego świata
szara strażniczka
z wyrwanym językiem
ogień
kamień
zwierzę

Iguana, BM, s. 26

Cechą charakterystyczną owych deskrypcji jest palimpsestowość, przedsta-
wianą rzeczywistość postrzega się bowiem najczęściej przez pryzmat kultury
europejskiej. Stąd uroda rdzennej mieszkanki Jukatanu wywołuje skojarzenie ze
słynnym obrazem Botticellego *Narodziny Wenus*: „Afrodyta Indianka / mogłaby
zwydypowstać / z naręczem anemonów” (*Karaiby*, BM, s. 7), karaibski nadmor-
ski krajobraz przywołuje na myśl rzymskie zabytki architektoniczne: „Skąd tu /
tyle piany? / Łuki / kopuły / wieżyczki / schody / hiszpańskie / piany” (*Piana*,
BM, s. 9), literatura europejska dookreśla widziane obrazy: „Elastyczny ruch
stóp / podbija celtyckie włosy // podbiega wzdłuż brzegu / Karaibów które się
budzą // tonuje neon płycizny / urodą kobiet yeatsa” (*Kobieta z Virginii*, BM,
s. 11), imaginowane troski obcej kobiety rozwijają płótno prerafaelyty Johna
Everetta Millaisa *Ofelia*: „zajrzy w wodne oko mroku / po którym pływa mała
toltecka / ofelia” (*Kobieta z Virginii*, BM, s. 11), a łąd Majów postrzegany jest
przez pryzmat kompozycji obrazu Hieronima Boscha *Św. Jan Chrzciciel*: „Bosch
by zamknął ten łąd / w opalizującej bańce // w kuli mleczna na zabarwionej /
różowo łodydze // tak by zminiaturyzował szaleństwo / że dziecko mogłoby
patrzeć” (*Łąd*, BM, s. 32). Egzotyczność kultury Majów osławiana jest więc „swoją-

skością” kultury europejskiej, czasem nawet staroegipskiej, bliższej człowiekowi o europejskich korzeniach niż kultura Ameryki Środkowej:

Szukam [...]
jakiegoś młodzieńczego ramzesa
hamleta który zatrzymał
gilotynę piramidy

Piramida, BM, s. 27

W prezentowanych na kartach *Boga miodu* opisach wykorzystywane są także inne techniki literackie, znane już z poprzednich tomików Zambrzyckiej, na przykład animacje opowieści mitycznych czy architektury, wyzyskiwane są również mity i symbole do objaśnienia współczesności¹¹. Wyobrażenia podsuwa bowiem sceny z okresu świetności zabytków, piramidy widzimy w momencie ich budowy, chwała architekta i wielkość świątyni okupione są tu cierpieniem budowniczych:

Szukam w epokach
jej krwawego panowania
choćby jednego mizantropa
który wyjeżdżał z miasta
gdy zbliżały się
straszne święta

Piramida, BM, s. 27

Casa de las Monjas, budowla pałacowa w Chichèn Itzà — jednym z najsłynniejszych prekolumbijskich miast założonych na półwyspie Jukatan przez Majów — także przenosi obserwatorkę w meandry przeszłości, która tym razem ze względu na urodę i jasny kolor budynków jawi się zgodnie ze starożytną zasadą kalokagatii, łączącą piękno z dobrem jako „wiek pogodny”:

A musiał to być wiek
pogodny
takiego wdzięku kamieni
że budowle
stoją ciepłozłote
a fasady obu pałacików
niejasno orientalne
gestykulują jak złoci młodzieńcy
językiem pełnym
przerzutni i metafor

Las Monjas, BM, s. 30

¹¹ Pisałam o tym już wcześniej w artykule: *Młodzi poeci polskiego Vancouver. Poezja Grażyny Zambrzyckiej i Romana Sabo. W: Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. Red. Z. ANDRES i J. PASTERSKI. T. 2. Rzeszów 2010, s. 268—292.

Z kolei niemal realistyczne, bardzo dokładne zobrazowanie popularnego majańskiego ołtarza w formie rzeźby zwanej Chac Mool¹² (BM, s. 29) zostaje w przestrzeni wiersza tak właśnie zatytułowanego dwukrotnie przełamane. Najpierw wywyższającym w oczach człowieka kultury Zachodu porównaniem statuy do twórczości Henry’ego Moore’a — angielskiego rzeźbiarza, wybitnego przedstawiciela abstrakcji organicznej, która w jego dorobku harmonijnie współistniała z kompozycją figuralną, następnie zaś z ducha różewiczowską, z pozoru beznamiętną, oszczędną, a w rzeczywistości wstrząsającą pointą:

Ta rzeźba godna jest
Henry’ego Moora:

młodzianek
z podkurczonymi kolanami
który patrzy w bok
z miską na brzuchu
na którą rzucono
wydarte serce

Tak —

ludzie
wyrrywają sobie serca
i rzucają je
bogom
psom

Chac Mool, BM, s. 29

Kolejny godny uwagi wiersz: *Świątynia Tysiąca Kolumn*, poetycki obraz jednego z najważniejszych zabytków architektury Majów, jest równocześnie zadumą nad procesem twórczym oraz — co w poezji Zambrzyckiej, często opartej na zabiegu ożywiania okoliczności powstania budowli, dość zaskakujące — wątpliwością, czy powinno się wzbudzać duchy przeszłości. Czyżby majestatyeczność budowli nakazywała milczenie o mrokach minionych czasów? Wiersz nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi na tak sformułowane pytanie. Podmiot nie wyrokuje bowiem, a zapytuje właśnie:

¹² Chac-Mool to nazwa typu prekolumbijskiego kamiennego ołtarza. Obiekty zwane Chac-Mool ukazują figurę ludzką w pozycji półleżącej z głową zwróconą w inną stronę niż reszta ciała i rękami umieszczonymi na brzuchu. Przypuszcza się, że fragment rzeźby przedstawiający brzuch był przeznaczony do składania ofiar w postaci ludzkich serc. Ołtarze Chac-Mool spotyka się na ogół u wejścia do świątyń Tolteków, a także na innych stanowiskach kultur prekolumbijskich, na przykład Majów z późniejszego okresu, gdy widoczne były u nich wpływy tolteckie, jak w przypadku Chichen Itza. Pozyskano z: http://pl.wikipedia.org/wiki/Chac_Mool (2.11.2012).

Po co mam wzbudzać w sobie
 ich kamienną
 furię rzucać na płyty powietrza
 skłębione obrazy
 ich ramion głów w diademach piór?

Świątynia Tysiąca Kolumn, BM, s. 28

— podnosząc tym samym problem wysokości kosztów sztuki i kwestię oddzielania zbrodni epoki od pozostałych po niej bezcennych zabytków:

Mali żołnierze stoją bez głów
 jest cicho
 obejmuję wpół szarą kolumnę
 jest martwa
 jest palma jak machająca
 druga kobieta
 jest morderczy cichy ład

Po co mam wzbudzać w sobie
 ich kamienną
 furię rzucać na płyty powietrza
 skłębione obrazy
 ich ramion głów w diademach piór?
 Niech lepiej
 stoją w całunach niechaj tu stoją
 kolumnadą
 pod wzrokiem iguany niech ona
 jedna
 tu będzie poruszonym kamieniem

Świątynia Tysiąca Kolumn, BM, s. 28

Pewnego rodzaju wskazówkę naświetlającą stanowisko poetki w tej sprawie można znaleźć w wierszu *Poeta Maya*, którego podmiot, mając świadomość okresów w historii Majów charakteryzujących się symultanicznością okrucieństwa i piękna sztuki, opowiada się za docenieniem wielkości kultury:

Gdyby
 z wapiennych rumowisk
 z żółtych hieroglifów
 wstał
 arcypoeta
 tak uczony w astronomii
 dziejach bogu i muzyce
 jak dante
 tak olśniony

[...]
gdyby
pozostało jedno porównanie
odmieniające serce na sekundę
zachwytem

[...]
nie zapytałabym go o ofiarny
dym
krew
skórę
o okrutną tajemnicę ludzi
którą w swoich czasach zna
każdy
poeta

Poeta Maya, BM, s. 33

Równie często jak opisy zabytków architektonicznych czy malowideł ściennych (tak choćby w wierszu *Turkusowa ściana*¹³, wykazującym cechy ekfrazy) podejmowane są w tomie *Bóg miodu* wątki mitologiczne. Kamienny wizerunek bogini Ixchel inspiruje na przykład do rozważań nad młodością i starością. Ixchel to „w wierzeniach Majów bogini Księżycy, małżonka boga Itzamny. Przedstawiana [...] w postaci starej i złej kobiety, która wspólnie z niebiańskim wężem wywołała potop. Występowała również jako otoczona symbolami śmierci i zniszczenia bogini wodna”¹⁴. Mówi się o niej także jako o bogini ziemi,

¹³ Wiersz *Turkusowa ściana* odnosi się do jednej ze świątyń Majów wzniesionej w Bonampak. Tak opisuje to miejsce Jan Gać: „Najbardziej okazałą świątynię o trzech komorach umieszczono na najniższym tarasie. To dla tej budowli przyjeżdża się do Bonampak, by podziwiać położone na jej ścianach malowidła, najpiękniejsze u Majów. [...] W pierwszej z nich, na trzech ścianach, przedstawiono scenę dworską z uroczystości dopuszczenia do władzy następcy tronu, syna żyjącego jeszcze władcy Chan Muana. Malowidło podzielone zostało na dwie części w układzie poziomym, rozdzielone pasem inskrypcji. W górnej części widzimy stojących w jednym szeregu dostojników w liczbie czterestu, odzianych w białe peleryny zarzucone luźno na ramiona półnagich ciał, rozrzutnie ozdobionych wisiorkami i przepaskami. [...] W tym samym rzędzie, lecz na sąsiedniej ścianie, przedstawiono moment składania hołdu władcy, co ma miejsce w otoczeniu najwyższych godnością dworaków, wyróżnionych pięknym i bogatym odzieniem ze skóry jaguara. [...] W dolnym pasie podziwiać możemy formowanie się orszaku ceremonialnego, w którym rozpoznajemy osoby ze służby wyposażone w ogromne wachlarze lub parasole, widzimy grajków z grzechotkami, piszczałkami i bębnami. Cały ten korowód jest już w ruchu, ludzie posuwają się, muzyka nadaje rytm krocącym”. J. Gać: *W ojczyźnie Majów*. Kraków 2007, s. 159–160. W wizji poetki malowidło przedstawia się tak: „Bębny / konchy / grzechotki / flety / muzyka / ale jakby / ktoś sychnął / garścią suchego piasku / i muzyków / nie widać / jest / turkusowe tło / i za nim płomień / i długie pióro / pasek palmy / ramię / gną się tak / jak się tańczy w ogniu // [...] // Te postacie / które grają / tańcząc / na ścianach / w bonampak / w maskach / zwierząt / z monstrualnymi / łapami krabów / zamiast ramion / bratają się niejasno / z minojским młodzieńcem” (*Turkusowa ściana. Suita Maya*, BM, s. 34–35).

¹⁴ Ixchel. W: *Ilustrowana encyklopedia religii świata*. Poznań 2002, s. 311.

bóstwie wylewów i tęczy, opiekunce kobiet ciężarnych i wynalazczyni tkactwa. „Wizerunek Ixchel ustawiano obok łoża rodzących kobiet. Ukazywana z wężem na głowie i skrzyżowanymi piszczelami na sukni, przy dłoniach i stopach ma zwierzęce szpony. Czasami utożsamiana z boginią płodności Ixkanleon”¹⁵. W wierszu Zambrzyckiej przenikają się prawie wszystkie wyobrażenia Ixchel¹⁶. Bogini przedstawiona została jako stara, dostojna, władcza kobieta, która przygotowywała się z pieczołowitością na nadejście tego okresu życia:

Nie młodość — starość
wyszlifowana jak nóż
na obrotowej ośce

Ixchel, BM, s. 19

Czarownica-Księżyc „Nad kadzią / parującego srebra” ma niepojętą zapewne dla Majów moc regulowania przyptywów i odpływów, „ściąga skórę z morza i rozwiesza by schła”, ale też „lula niemowlęta z kąta w kąt”. Ta „malańka krępa luna / z ziemią pod paznokciami” (*Ixchel*, BM, s. 19) nie marzy o utraconej młodości, uosabia majestatyczną mądrość starości, która pojmuje nieuchronność związku narodzin i śmierci.

Z kolei tytułowy Bóg miodu — „Muzen Gab był w wierzeniach Majów (Azteków) istotą pogodną i życzliwą ludziom. Muzen Gab sprawował pieczę nad miejscowym bractwem pszczelarzy produkującym święty miód, będący daniną ofiarną na stoły bogów. [...] w bóstwach o kształcie pszczół widziano stwórcieli świata, jako że praca tych owadów przyczyniała się do rozkwitu kwiatów i innych roślin na ziemi. Potomkowie Majów wierzą do dziś w istnienie pszczelich bóstw w ruinach Coba, gdzie nawet obecnie składają im dary ofiarne w postaci potraw, kwiatów i świec”¹⁷. Grażyna Zambrzycka w autorskich objaśnieniach do tomu napisała o Muzen Gabie, że „Naprawdę jest w majańskiej mitologii. Na kamiennych portkach niewielki bóg miodu pikuje głową w dół jak pszczoła w kielich kwiatu”¹⁸. Wiersz poświęcony temu bóstwu podejmuje temat współistnienia w życiu cierpienia i szczęścia:

Gdybyś był najprzestrzenniejszym z bogów
gdzie podziałaby się sól?

A tak gorzka woń oczyszcza powietrze
łzy płyną i przynoszą ulgę

¹⁵ G.J. BELLINGER: *Leksykon mitologii. Miły ludów i narodów świata*. Warszawa 2003, s. 188.

¹⁶ Warto też może zauważyć w tym miejscu, że Ixchel jest swoistą „patronką” feminizmu.

¹⁷ H. OWUSU: *Pszczoła*. W: IDEM: *Symbole Inków, Majów i Azteków*. Tłum. M. DZIEDZIC. Katowice 2002, s. 241.

¹⁸ G. ZAMBRZYCKA: *Bóg miodu. Kilka objaśnień*. W: EADEM: *Bóg miodu...*, s. 45.

Ale jesteś całkowity jako bóg —
właśnie jak miód —

nasycony esencją kaktusowych
kwiatów ale także lipowych

i z pola gryki bo chętnie
cię przywłaszczam dla kanek

miodu na rynkach mojego kraju
Bo w moim Bogu musi być bóg

miodu — dowodzi tego kwiat mleczu
kiedy wysuwa się przez szadź

dowodzi tego ciemnomiodowe
oko cyklonu

Bóg miodu, BM, s. 21

Retoryczne pytanie skierowane do boga miodu: „Gdybyś był najprzestrzeniejszym z bogów / gdzie podziałaby się sól?”, uprawomocnia w słodyczy życia obecność goryczy, zmartwienia i troski. Od symboliki miodu i soli zostaje jednak oddzielone wcielenie bóstwa, którego doskonała kompletność realizuje się właśnie w rozkosznym smaku bursztynowego płynu, skomponowanego z egzotycznych kwiatów kaktusa, ale też z ewokujących polską klasykę literacką kwiatów lipy (Kochanowski) i gryki (Mickiewicz). *Bóg miodu* łączy więc nie tylko radość i smutek, lecz także dwie kultury: kulturę Majów i polską.

Zdaje się też, że swoista pozornie wykluczająca się koniunkcja jest kolejną cechą tomu, w którym historia: „ludzie kamienie / korzenie i gałęzie / obejmują się” (*Ogień*, BM, s. 17), antropomorfizowaną palmę utożsamia się z kobietą:

Jak młodziutka matka
z sześciorgiem
zielonego owocu
niesie
niewysoko
własną zieloność

[...]
Niczym nie wyróżnia się
pośród innych
palm
jest jak kobieta
wśród innych
kobiet na placu

Palma, BM, s. 22

– rzeczywistość płynnie zlewa się w jedność:

[...] gruz ziemi
i gruz piramidy to jedno

Droga meksykańska, BM, s. 42

Aby osiągnąć jak najpełniejszy obraz odwiedzanej krainy, niejako zanurzyć czytelnika w klimacie tej przestrzeni, Zambrzycka oddziałuje na wszystkie zmysły odbiorcy:

- wzrok rażony jest świetlistością („Ile watów ma to morze / ile napromienionych nocy / i skąd ten blask przy brzegu” — *Karaiby*, BM, s. 7) i feerią barw („szafirowa bryza / owoc na głowie ryby / batiakowa woda / ze srebrnym paznokciem” — *Parla, mero*, BM, s. 12), ład jest „pełen żółto zielono / pręgowanych ryb” (*Łąd*, BM, s. 32);
- następnie doznaje się czułości dotyku („i tylko pocałunek / przemówi do skulonej piastki / tak tu bezgrzesznie” — *Karaiby*, BM, s. 7), który dopełniając odczucia skóry („w żarze znieruchomiał / znajomy żar” — *Kobieta z Virginii*, BM, s. 11);
- pobudzany jest węch: „na fali o woni kokosowego olejku” (*Karaiby*, BM, s. 8);
- stymulowany jest słuch: „[...] morze / które syczy / jak odkorkowany / napój” (*Piana*, BM, s. 9), „parla mero dźwięki / zatopionego instrumentu” (*Parla, mero*, BM, s. 12), czy onomatopieczne: „Jest chrzęst ziarna / pod nogami / i tyle gruzu / jakby tu / się rozpadła / zabudowa słońca” (*Turkusowa ściana. Suita Maya*, BM, s. 34);
- i w końcu drażniony jest zmysł smaku: „Gruba sól na krawędzi kieliszka / w południe łzawi jej oczy” (*Kobieta z Virginii*, BM, s. 11).

Odnotowane już wcześniej: palimpsestowość, animowanie zabytków architektonicznych i opowieści mitycznych, synestezyjność i ową koniunkcję, wspomagają w uwodzeniu czytelnika w tekstach *Boga miodu* liczne środki artystyczne. Obraz poetycki budowany przez Zambrzycką tym razem raczej w formach krótszych, bardziej oszczędnych językowo, a tym samym wyrazistszych, jest bardzo kunsztowny, erudycyjny, wymagający wysiłku intelektualnego ze strony czytelnika, często wynika z nakładania się / opalizowania odległej od siebie semantyki, eksploatowania zasady dalekich skojarzeń / asocjacyjności, paradoksów¹⁹,

¹⁹ Małgorzata Potent dopowiada: „Można zaryzykować tezę, że największą zaletą jej [Zambrzyckiej — B.S.R.] wierszy jest umiejętność konsekwentnego kreowania przestrzeni poetyckiej, która staje się samoistnym przekąznikiem najistotniejszych treści. [...] Nie chodzi zatem, by formułować oczywiste rozpoznania rzeczywistości, ale otwierać przestrzeń dysonansu, napięcie między koegzystującymi przeciwnościami, odnajdywać słowne odpowiedniki wykluczających się wątków i znaczeń”. M. POTENT: *Rozbite lustra świadomości*. „Akcent” 2008, nr 1, s. 181.

lśni
 jak woda na płyciźnie
 jest
 przezroczysty
 widać
 liany i włosy
 las
 jest przezroczysty
 widać
 skryte uprawy
 zwierzęta węże i ptaki

Ogień, BM, s. 18

— marzenie senne odkrywa „prawdy żywe” zakryte przed świadectwem wzroku:

Pojmuję kiedy śnię
 kiedy formuję obraz
 sama we władzy nocy
 nie opisuję księżycy

Ixchel, BM, s. 19–20

Wiedza i kultura stają się tu zbędnym balastem, który nie pozwala zanurzyć się w naturze, poznać jej dokładnie, przeniknąć na wskroś tylko za pomocą intuicji. Świadomość niemożności całkowitego oderwania się od ekwipunku wychowania, obyczajowości, wykształcenia skutkuje postulowaną, bo faktycznie chyba niemożliwą i niechcianą hipotezą, w której tle zdaje się pobrzmiwać marzenie leśmianowskiego topielca zieleni:

Jakby
 jakiś kapryśny mag
 mógł pstryknąć w palce
 i zniknęłoby w okamgnieniu
 i tylko iguana
 wysunęłaby
 zielony język

Piana, BM, s. 9–10

Dwoistość semantyczna słowa „język” pozwala na istotne w kontekście całego tomu przesunięcie znaczeniowe. Organ jaszczurczy staje się tu bowiem *pars pro toto* natury, jednocześnie „zielony język” to jej nieczytelny dla człowieka kod.

W wierszu *Parla, mero* pada ważne autotematyczne wyznaczenie dookreślające tę kwestię:

Przywłaszczam widzialne	przesuwam w wizji
chwytam morze	za jedną jedyną nitkę
i pruję aby utkać	wplątam
dźwięk ryb	dzielnice łacińską
ryb	murenę
w filozoficznej jaskini	gotową
	do napaści
rafę koralową	za harfą
	rybiego ogona
Nie deklinuję wody	śpiewam
piosenkę dwóch słów	raj
	pełen śmierci
i jeśli	śpiewem dziękczynię
	to może
nieudolniej mniej	konsekwentnie
	niż mewa
gdy skwirzy	unosząc kraba
	w powietrze

Parla, mero, BM, s. 12–13

Postrzegana rzeczywistość istnieje niezależnie od jej świadka, może on ją tylko niejako bezprawnie „przywłaszczyć”, wykorzystać do stworzenia indywidualnej wizji, będącej „jedną jedyną nitką” autonomicznego świata dostępnej świadomości obserwatora i wynikłą z jego podmiotowości. W kreacji podmiotu lirycznego, kobiety — tkaczki, która „pruję aby utkać”, oświadcza przy tym: „Nie deklinuję wody / śpiewam”, wplata w swoje dzieło „dźwięk ryb / dzielnice łacińską / ryb / murenę / w filozoficznej jaskini”, krzyżują się, przeplatają właśnie dwie koncepcje: starożytnego poety śpiewaka, dla którego rytm pieśni był jednym z jej najważniejszych elementów, oraz współczesna arachnologia — idea Nancy K. Miller, która podzielać poglądy Rolanda Barthes’a na tekst jako tkaninę, nie zgadzała się z wizją znikania pajaka — au-

tora (choć właściwsze byłoby tu powiedzenie: pajęczycy — autorki) w pajęczynie (własnym tekście)²⁵.

Akt twórczy, według *Parla, mero*, to rozszyfrowywanie znaków rzeczywistości / natury („chwytam morze / za jedną jedyną nitkę / i pruję aby utkać”) i kreacja jakości indywidualnej przefiltrowanej przez wnętrze podmiotu tworzącego, formy wieloelementowej, złożonej między innymi z nieodgadnionych dźwięków („wplatom / dźwięk ryb” — ryby przecież nie wydają dźwięków; a może tylko są one dla nas niesłyszalne?), krajobrazów („wplatom / [...] / dzielnicę łańską” — słynna dzielnica Paryża) czy koncepcji filozoficznych („murenę / w filozoficznej jaskini” — chodzi zapewne o jaskinię platońską, opisaną przez Platona w dialogu *Politea*). Taki utwór staje się piosenką, a nie pieśnią (to deprecjonujące *deminutivum* zdaje mi się tu istotne, ponieważ uwspółcześnia i niejako udomawia twórczość, czyniąc ją bardziej przyjazną zwykłym „zjadaczom chleba” rodem ze Słowackiego) „dwóch słów”: raju i śmierci, ucieleśniając tym samym motyw *et in Arcadia ego*.

Bo przecież odkrywana wciąż od nowa prawda, ciągle dopełnianą i dookreślaną jest to, że „jeżeli staję / twarzą ku ceibie / nic / nie jest z życia wykluczone” (*Ceiba, drzewo życia*, BM, s. 39). Aby było ono pełne, musimy spojrzeć na ceibę — w kulturze Majów drzewo życia — i zaakceptować w nim obecność boga miodu, pseudonimującego szczęście i radość, ale też pojawiającą się „gorzką woń” łez, które „płyną i przynoszą ulgę”. Musimy zgodzić się na młodość zazwyczaj przedzierzgamą się dla nas niespodziewanie w starość, a także, choć to jedna z najtrudniejszych lekcji, zaakceptować śmierć jako część życia. Czy to ogłoszenie pokornej kapitulacji? Bynajmniej, zawsze bowiem warto sprawdzić, „Jak wolne jest uniesienie / serca kiedy przepływa / przez czas zaznając piękności” (*Isla Cozumel*, BM, s. 41). Pozornie prostą sytuację interpretacyjną komplikuje tu fakt, że frazę tę wypowiada w wierszu *Isla Cozumel*, poświęconym słynnemu miejscu pielgrzymek do świątyń Ixchel, „ta druga melancholijna / o oczach starca który swoje wie / małpeczka breughela” (BM, s. 41), nadając tym samym tej sentencji ironiczny i zdystansowany wydźwięk, świadczący o tym, że poezja Zambrzyckiej, podobnie jak przywołanej tu noblistki²⁶,

²⁵ W podręczniku Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego *Teorie literatury XX wieku* czytamy: „Miller zwracała uwagę na dość oczywisty fakt — dominujący, autorytarny podmiot autorski był zawsze w tradycji literackiej podmiotem jednoznacznie męskim. W pełni zgadzała się z Barthes'em, że podmiot ów świadomie należało symbolicznie uśmiercić, jak to uczynił francuski krytyk w *Śmierci autora*. Jednak sytuacja kobiety-autorki była pod tym względem zdecydowanie inna — kobiecą podmiotowość autorską należało dopiero wprowadzić do dyskursu o literaturze, bo do tej pory w ogóle jej jeszcze tam nie było”. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Feminizm*. W: IDEM: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2006, s. 410.

²⁶ Mam tu na myśli oczywiście słynny wiersz Wisławy Szymborskiej *Dwie małpy Bruegla*, zainspirowany obrazem o tym tytule autorstwa niderlandzkiego malarza.

ani nie moralizuje, ani nie narzuca, a jedynie pokazuje drogę meksykańską, pozostawiając czytelnikowi odpowiedź na pytanie:

Jeżeli ekstaza i pamięć
nie są tym samym
co teraz pisze moją ręką?

Droga meksykańska, BM, s. 42

Bożena Szałasta-Rogowska

“Nothing is excluded from life”:
On Grażyna Zambrzycka’s Volume of Poems *Bóg miodu*

Abstract

The paper offers a close reading of a set of poems by Grażyna Zambrzycka that make up the volume *Bóg miodu. Notatnik jukatański*, published in 2011. Szałasta-Rogowska follows the poet/guide as she discovers the nature and culture of the Yucatan peninsula — the cradle of the Maya civilization. In a poetic and subjective way Zambrzycka recounts her experiences of a journey into the heart of the natural environment, history and culture of the Mayas, occasionally interweaving the exotic reality of Yucatan with elements of the European world.

Bożena Szałasta-Rogowska

“Niente può essere escluso nella vita”
Sul tomo *Bóg miodu* di Grażyna Zambrzycka

Sommario

Il presente lavoro è dedicato all’analisi e all’interpretazione di versi scelti di Grażyna Zambrzycka, presenti nella raccolta poetica *Bóg miodu. Notatnik jukatański*. L’autrice si reca sulle tracce della cultura errante nel mondo e della natura dello Yucatan — la penisola messicana, culla dei Maya — riportate nel tomo della poetessa/guida. Il resoconto poetico trascritto nel libro risulta essere una registrazione selettiva e soprattutto soggettiva delle impressioni scaturite dalla penetrazione nelle profondità della natura, della storia e della cultura dei Maya. Nei componimenti di questo tomo l’esotismo si fonde con l’esperienza europea.